

CAECILIA.

Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

XXXIV. Jahrg.

ST. FRANCIS WIS., JULI 15, 1907.

No. 7

Kulissenmalerei im Singvortrage.

Ein wichtiges Kapitel ist und bleibt die Lautbildung in Verbindung mit Tonbildung. Bis zu einem gewissen Grade sind beide voneinander abhängig, ja sogar durcheinander bedingt.

So oft man auch daran geht, ihren Wert darzulegen, den beide für den gewöhnlichen Umgang wie für die Betätigung in der Kunst nachweislich besitzen; wie sehr man sich auch bemühen mag, die Vorbedingungen dieser Kunst, wohl lautend zu sprechen und sprechend zu singen, aufzudecken; wie lang die Reihe der gefundenen und dargelegten kleinen und grösseren Mittel auch sich vor unsern Augen darstellt: immer wieder—wenn man sich auf dieses Feld begibt—wird man auf mehr oder weniger Neues nachdrücklich hinzuweisen haben.

Der Idealist meint: „Wer „Neues“ zu sagen hat, befindet sich in der angenehmen Lage, ohne grosse Mühe Interesse zu erwecken. Das Gefühl des Siegens kommt über den Verfechter neuer Ideen, und er fühlt sich glücklich in dem Gedanken, der Wahrheit zu seinem bescheidenen Teile eine kleine Gasse zu bahnen.“ Zugegeben, es sei wahr.

Wer aber etwas Erfahrung gesammelt hat, wie es im Leben wirklich zugeht, der weiss auch, dass sehr, sehr oft nichts so sehr bekämpft wird als gerade das Wahre im Gewande der Neuheit. Kein Irrtum wird so heftig beföhlet, keine Abirrung so leidenschaftlich verurteilt als die Gedanken und die daraus folgenden Schlüsse, die der bisherigen Bequemlichkeit und dem lieben Herrn Schlendrian ein Ende bereiten wollen, da die neue Idee Opfer fordert an Nachdenken und reeller Arbeit.

Das gewöhnliche Schicksal, das neue Ideen erleiden, ist, dass sie, gleich missgestalteten Säuglingen unter den Schwarzen, sofort nach ihrer Geburt erdrosselt werden. Hier auf diesem Gebiete der geistigen Fehde zwischen Altem und Neuem wirft man die kleinen unscheinbaren Lebewesen,

als was neue Gedanken und Pläne für gewöhnlich gehalten werden, in den Sumpf der Ignoranz. Man lässt das Unbequeme, das Neue, einfach links liegen, und meint, rechts gehend, den rechten Weg zu gehen. Man erstickt das kleine Neue durch recht starres, steifes, festes Uebersehen und Wegsehen—und in der Tat: oft fliegt einem der Gedanke wie ein Schreckschuss durch den Kopf, wieviel wirklich Gutes, Tüchtiges, Brauchbares, Wahres mag auf diese gemeine Weise schon langsam, aber sicher zugrunde gerichtet worden sein.

Die natürliche Folge ist, dass die Verfechter neuer Ideen mit mehr Nachdruck ihre neuen Gedanken in die Welt hineinzupflanzen sich bemühen, als unter weniger ungünstigen Verhältnissen nötig wäre. Die neuen Männer übertreiben. Das ist die Signatur unserer Tage.

Diese Eigenart der Jetztzeit schadet aber wiederum den Verkündigern neuer Lehren. Denn nun können die Gegner des Fortschritts sagen: „Die Menschen übertreiben; sie wissen nicht mehr, wie stark sie eine Idee, auch wenn sie nur ein Fünkchen Neues enthält, hinausposaunen sollen. Geht mir weg mit diesen Leuten.“

Wenn darum, jüngst eine Autorität wie Joh. Volkelt (Universitätsprofessor zu Leipzig) über Lays physiologische Psychologie in einer Vorlesung sagte: „Seine Ansichten sind oft stark übertrieben; aber er musste übertreiben, um bemerkt zu werden,“ so hat er den Standpunkt treffend gekennzeichnet, von dem aus der nachweislich vorhandene Ueberschwung der modernen Schreibweise gerechtermassen beurteilt werden muss.

Eine Wahrheit bedarf, um über den Spiegel der Tagesmeinungen sich zu erheben, einer starken Stosskraft. Kein Wunder, dass die Ladung Pulver mitunter zu stark ausfällt und die Hälfte von der Ladung verkracht.

Diese Uebertreibung rechnet auch der schärfste Beurteiler dem Verfasser nicht als Nachteil an. Der obengenannte Gewährsmann sprach mit seinem Urteile eine allge-

meine Wahrheit aus, die gewiss schon-mancher für sich gemacht hat.

Und was auf dem Gebiete der Wissenschaft als eine leidige Notwendigkeit angesehen und geduldet wird, das vollzieht sich in einem noch viel stärkeren Masse auf dem Gebiete der Kunst, insbesondere auf dem Gebiete des Gesanges. Der Gesang bedarf, um zu seiner Wirkung zu kommen, unter anderem einer Steigerung der Lautbildung, die das blosses Lesen und Deklamieren in dem gleichen Masse nicht kennt.¹⁾

Das weite Feld des Gesanges lässt sich je nach der Absicht, in welcher der und jener singt, in zwei Hauptgebiete einteilen: in den Gesang — still für sich hin, und in den Gesang für eine mehr oder weniger bestimmte Zuhörerschaft, also in das Singen für andere. In diesem zweiten Falle also bezeichnet Gesang eine *Ferne-Wirkung*.

Die Optik lehrt, dass die Lichtstärke abnimmt mit dem Quadrat der Entfernung, das will sagen: in einer Entfernung von zwei Metern beträgt die Lichtstärke nur den vierten Teil der Lichtstärke an der Lichtquelle. Mit dem Schalle verhält es sich im grossen und ganzen ebenso. Je weiter entfernt die Schallquelle, desto matter der Ton.

Daraus folgt für das Sprechen und Singen zweierlei: erstens, man muss im grossen Raume, also auf weite Entfernungen hin, lauter, stärker sprechen. Zweitens man muss deutlicher sprechen.

Das erstere wird in der Regel befolgt. Ja, man kann nicht zu selten von einem zu starken Auftragen der Stimmstärke sprechen, wenn ein Redner sich in einem grossen Saale vor vielen Zuhörern sich verständlich machen will. Oft ohne den gewünschten Erfolg, oft zu seinem Nachteile.

Das zweite aber: das Deutlicher-Sprechen, das wird wohl in den meisten Fällen auch erstrebt, aber nicht ernst und streng genug durchgeführt.

Was heisst deutlicher sprechen?

Das heisst: so sprechen, dass die Gliederung der Sprache hervortritt, dass die Teile des Ganzen sich klar voneinander abheben.

Also: zunächst die Teile des Satzes müssen sich voneinander unterscheiden, und dann: die Teile der Wörter müssen gegeneinander eine scharfe Begrenzung zeigen.

Die Gliederung des Satzes nach logisch,

¹⁾ Hier wäre nachdrücklich auf das sogenannte „dramatische“ Singen in Konzerten hinzuweisen, um die im Anfang passive Zuhörerschaft geistig zu lockern, zu locken, mit sich zu führen und hinzureissen. Davon ein andermal.

nach syndaktisch geordneten Gruppen erreicht man durch vorsichtig abgehobenes Sprechen, also durch Sprechpausen. Diese sind so wichtig, dass man wohl sagen kann, dass auf ihrem rechten Gebrauche die Kunst des Vorlesens und Vortrages zur Hauptsache beruht. Der 1841 gestorbene Dichter C. A. Tiedge soll seine ihm allseitig nachgerühmte Kunst des Vorlesens in ganz besonderem Masse diesem Kunstmittel der Sprechpausen zu verdanken gehabt haben. Wer einmal die Probe daraufhin gemacht hat an sich oder an den eigenen Kindern beim Vorlesen, oder als Lehrer an den Schülern seiner Klasse, der wird zugeben, dass diese Mitteilung ihre innere Berechtigung hat.

Neben der Gliederung durch Sprechpausen, die ein räumlich-zeitliches Nebeneinander erzeugen, tritt noch ein Moment auf, das sich wie von selbst ergibt.

Pausen geben Zeit zum geistigen Addieren.

Dieses geistige Hinzuzählen dieses Hinzufügen des Neuen zum Alten, dieses sich Erinnern an bereits Gehörtes, verbunden mit der Wahrnehmung des Gegenwärtigen — wie es schon der feinsinnige Aristoxenos so nennt — dieses Bewusstwerden der innern Verbindung des Neuen mit dem Alten, das ist das, was wir geistigen Gedankenverlauf nennen, das Spielen der Gedanken, das zur Besinnung kommen, der angenehme Fluss der Ideen — mit einem Worte: der Zauber des Genusses. Das ist der innere Kernpunkt alles ästhetischen Geniessens. Sei es auf schön-sprachlichem, sei es auf rein musikalischem Gebiete; sei es in stiller Beschäftigung mit sich selbst; sei es, wenn der einzelne sich zum Sprecher, zum Vorleser oder zum Vorsänger macht.

Man begeht nun gemeinhin den verhängnisvollen Irrtum, dass man sich nur an den äussern Ausdruck dieser Art Innenlebens, dieses Stillredens, dieses Mitsichselbstbefassens hält, und ihn dahin kennzeichnet, dass man ihn für eine Art Ruhepause, dass man diese Ruhepausen für momentane Stillstände hält. Diese Auffassung der Sprech- und Singpausen als ästhetisch „tote Punkte“ führt zu einer vollständigen Verkennung alles dessen, worauf es ankommt, ästhetische Fragen zu beantworten: nämlich zu einer mangelhaften Auffassung der tatsächlichen, nachweislichen innern Vorgänge, die allein ausschlaggebend sind, kurz: auf die zu geringe Einschätzung der Psychologie, als der Lehre vom Leben der Seele. Den Grundgedanken dieser Ausführungen kann der, der sich näher dafür interessiert, ausführlicher ver-

folgen in Professor Dr. Riemanns musik-ästhetischen Werken.*)

Es war nötig, hier des Näheren auf diese Art der Satz- und Sprechpausen einzugehen, die sich nach ihrer zweiten, der *äusseren* Seite hin bekunden als eine Art Verzögerung des Verlaufes, das sie ihrem innern Wesen nach aber nicht sind. Halten wir uns aber einmal an diesen äusseren Schein — denken wir uns nur das Richtige dabei — so können wir als Regel aufstellen: um deutlicher zu sein, werde der äussere Verlauf gehemmt, die Darbietung erfolge langsamer.

Nun begehe man aber nicht den Fehler und lasse einfach „langsamer“ sprechen, „langsamer“ singen; das ergäbe unter den meisten Verhältnissen Zerrbilder und bedeutete für das schöne Lesen, Vortragen und Singen den ästhetischen Tod.

Also man vertausche nicht: gegliedertes und dadurch gewissermassen verzögertes Sprechen und Singen, mit dem, was man gemeinhin langsames Sprechen und Singen nennt. Beide sind Gegensätze, die nicht stärker gedacht werden können.

Eine gewisse Verzögerung in der Aufeinanderfolge der Schallwellen muss notwendigerweise in dem vergrösserten Raume eintreten. Man denke an das Bild einer wellenrollenden See. Welle jagt Welle im losen Spiel, aber gebunden durch ein gewisses, bei aller Bewegung ruhiges Gleichmass. Tritt eine Beschleunigung der Wellengänge ein, so überstürzen sich die Wasserkämme, und der Wirrwarr für das Auge ist fertig.

So ist es mit dem Gehör und den Tonwellen. Der Sprecher im grössern Raume muss genau wissen und sicher ausprobiert haben, welches Zeitmass im Sprechen dasjenige ist, das das Spiel der Gehörswellen weder unliebsam verzögert noch zum Uebersturz bringt. Und weil die Feststellung dieser elementaren Regel der Luftwellenmechanik von manchem Redner übersehen wird, daher der Schweiss und der Kampf mit der schlechten Akustik, die in manchen Fällen gar nicht so schlecht ist, wie der erschöpfte Redner behauptet. Daher aber auch der Eindruck des Lärmens und Tobens, den manche Rede auf unsere Nerven ausübt.

Man ist geneigt, die akustisch günstige Wirkung eines Sprechorgans ganz und nur auf Rechnung einer hohen Naturanlage zu setzen. In der Tat ist sie oft weiter nichts als das Resultat einer einfachen, nüchternen Ausprobierung des Sprechraumes vor

der Rede; das Bestreben, die im Sprechen angewandte Kraft günstig wirken zu lassen.

Allerdings ist der Redner nicht müssig gewesen in seinem Leben, sein Organ zu kräftigen, mit ihm zu turnen, wie man mit den Füßen und Händen turnt. Dass sich dann als Folge einstellt eine gewisse Fülle und ein kräftiger gesunder Schlag der Stimme, verbunden mit einer anmutenden Biegsamkeit des Organs — das ist die natürliche Folge.

Und ein solcher Wohllaut der Sprache fesselt den Zuhörer, so dass man nicht mit Unrecht von der Musik einer Sprache reden kann, die dem Redner mit geübter Stimme entströmt. Anstatt nun nachzuforschen, woher der Zauber dieser Rede fliesst, ist man schnell mit dem Urteile fertig: „Der Sänger — der Redner hat ein wunderbares Organ.“ Aber staunen würde die Welt, wenn sie erführe, was der und jener Sprechkünstler aus seiner natürlichen Veranlagung zu machen gewusst hat. Den Fleiss in der Uebung, die Organe recht anzuwenden, das stete Hin- und -Herumhören und Horchen nach solchen Darbietungen, von denen der Strebsame lernen konnte, die Einstellung des gesamten Interesses auf das Gebiet der Sprech-Phonetik — das erzählt nicht jeder gern, das interessiert auch nicht jeden. Die Spiegelgedanken liessen dem Zuhörer ja auch keine Ruhe. Darum ist es viel bequemer, sobald man auf Leistungen stösst, auszurufen: „Welch wunderbare Begabung. Begabt aber ist nicht jeder, nur höchstens einer aus Hunderttausend. Dieser eine bin ich aber nicht, nicht im geringsten. Folglich geht mich die ganze Sache nichts an.“

Freilich, die Zahl der wirklich schön sprechenden Redner ist erschreckend dünn gesät. Besonders auch unter den Predigern.)*

Wir machen den einzelnen Priester nicht dafür verantwortlich. Aber wogegen wir uns wenden müssen, das ist die Gleichgültigkeit, mit der man in den Jahren der Vorbildung an diesem Mangel duldend vorübergeht von seiten derer, die die Macht besitzen, hierin gründlich Wandel zu schaffen.

Das Ziel, deutlich, lautrein zu sprechen mit tragfähiger Stimme ist doch wahrlich kein solches, das nicht von allen Priesterkandidaten erreicht werden könnte. Man leugnet aber hitzig die Erreichbarkeit dieses Zieles ab und weist hin auf die wenigen,

*) Katechismus der Musik-Aesthetik 1903. Katechismus der Akustik 1891. Die Elemente der musikalischen Aesthetik 1900.

*) Vergleiche Witts Worte in „Musica sacra“ 1883: „Münster und Regensburg.“ S. 53 oben.

die die Gabe einer schönen Vortragsweise „von Natur“ besässen.

Nun — die Tatsache steht allerdings fest: es gibt wenige, die einwandfrei zu sprechen imstande sind. Aber daraus folgt lange nicht, dass durch planmässige, jahrelange Uebungen nicht eine gründliche Besserung möglich wäre.

Ueber eine Sache, die man nicht genau kennt, ein Urteil abzugeben, dass sie zu schwer sei, ist nicht erlaubt.

„Beim katholischen Prediger kommt es auf den Vortrag nicht so sehr an, wie bei dem Geistlichen der andern Konfessionen. Es ist gleichgültig, aus was für einer Röhre das Wasser fliesst.“

Das ist richtig. Aber Gottes Wort ist eben nicht bloss Wasser; es ist auch Speise. Und es ist nicht gleichgültig, in welcher Form die Geladenen die Gerichte erhalten. Dass die Speisen gar gekocht sind, reicht lange nicht zu; sie müssen auch schmackhaft zubereitet, in entsprechender Weise geordnet aufgetragen und in ansprechenden Gefässen dargereicht werden.

Und darum wiederholen wir: es ist durchaus an der Zeit, dass an den Priesterbildungsanstalten möglichst eingehende Rücksicht auf Tonbildung und Lautbildung genommen wird. Wenn die betroffenen geistlichen Herrn mit Sprechmängeln alle die Worte zu hören bekämen, die über ihre diesbezüglichen Leistungen auch unter überzeugungstreu und aktiven Katholiken geäussert werden — besonders in Diasporagemeinden — sie würden vielleicht anfangen ernst nachzudenken, ob die Ausbildung der Sprechform wirklich so nebensächlich ist, als man gewöhnlich denkt.

Man fürchte nicht, dadurch ein Schauspieler zu werden. Uebrigens der Schauspieler von Beruf vertritt eine edle Aufgabe: durch die Macht des Schönen das Gefühl auf das Sittliche hinzuführen und darauf einzuwirken. In diesem Punkte hat jeder Erzieher von Bedeutung etwas Gesundes vom Schauspieler an sich. Dieses „Schauspielern“ schadet dem Prediger nichts.

Und vom modernen Schauspieler bleibt der gut deklamierende Priester trotzdem noch stark in der Sprache unterschieden. Denn der Bühnendarsteller der Gegenwart zeigt — mit wenig hochrühmlicher Ausnahme — eine grosse Verkümmern der Sprache. Ihm ist das Schnoddrige eigen geworden. Heute muss alles flott und schneidig zugehen. So geschiehts im Leben höherer Kreise; so ist's zu sehen auf den Brettern, die die Welt bedeuten. So ein geistreichig sein wollen auf jeden Fall — man sucht es

äusserlich darzustellen durch Hast der Rede. Ob der Zuhörer das Gespräch versteht, darauf kommt es nicht mehr an. Desto besser für Autor und Verleger, da findet das Drama in Buchform um so besser Absatz.

Es will uns oft auch scheinen, als sei unsere deutsche Sprache zu edel, um dort mit Geschmack angewandt zu werden und ihre Schönheit zu enthüllen, wo die Gemeinheit Triumphe feiert.

Der wahrhaft klassisch gebildete Schauspieler aber wird als Sprechkünstler in alle Zukunft seine geistige Zugkraft ausüben. Denn die Schönheit, die in einem edelgeformten Sprechen liegt, zwingt die Herzen, wie Musik.

Man komme uns nicht und sage: „Der Mann hat die Beanlagung von Natur.“ Wir wollen zugeben, dass bei ihm Kehle und Mund und Lunge gesund sind. Aber das übrige hat er hinzugelernt. Und was das mitunter für Anstrengung kostet, lehrt uns das bekannte Beispiel von Demosthenes, der ans Meer ging, um es zu überschreien; er trieb also Tonbildung. Der ein Steinchen unter seine Zunge legte, um das Rho, das verwünschte „r“, bilden zu lernen. Er trieb also Lautbildung.

Wer kümmert sich heute viel um beides? „Rede, wie dir der Schnabel gewachsen ist.“ Das ist die falsch verstandene Lösung. Wer ihr nachgeht, und nur ihre eine Seite betrachtet, der bedenkt nicht, dass es an der Zunge, an dem „Schnabel“, Missgeburten geben kann; der übersieht, dass auch die Zunge das Sprechen erst lernen muss, wie der Fuss das Gehen, wie die Hand das Schreiben.

Er begnügt sich mit Resultaten, die kümmerlich bleiben müssen, weil die Voraussetzungen kümmerliche waren, unter denen man ihm, da er noch Kind war, das Reden beigebracht hat. „Wenn man sich gegenseitig nur versteht, dann ist alles gut.“ So denken fast alle Mütter, Väter und andere Leute und öffnen dem ärgsten Sprechschlendrian Tür und Fenster.

Man übersieht dass die Kreise, für die das Kind sprechen lernen soll, im Laufe der Zeit, im Laufe des Lebens sich bedeutend vergrössern, dass mit dem vergrösserten Interessenkreise auch die Hindernisse wachsen, die einem Verständnis ohne Mühe sich entgegenstellen. Wer so leicht zufrieden ist, übersieht, dass es — wie es eine Schönheit in der Haltung des Körpers, in der Gangart der Füsse, in dem Gebrauche der Arme gibt — so auch eine Schönheit nicht bloss der Sprache, sondern auch eine Schönheit des Sprechens, eine Schönheit der Aussprache gibt. Wir möchten dies das

geistige Antlitz der Sprache, das Mienenspiel der Seele nennen.

Es bleibt zu verwundern, dass alle Welt darnach trachtet, das Antlitz möglichst schön gestaltet und den Ausdruck möglichst stark charakterisiert zu wissen. Man trägt tausend Sorgen um diesen zwanzigsten Teil der Menschenoberfläche, weil man sich dem süßen Wahne hingibt, dass das Antlitz der Spiegel der Seele sei. In nicht wenigen Fällen allerdings ein echter Vexierspiegel.

Aber nur wenigen fällt es ein, dass die Formen der Sätze und Wörter — nicht also bloss der geistige Gehalt und die rhetorische Wendung im Stil — in genau derselben Weise, wie die ganze Ausdrucksweise in der Sprache selbst, als charakteristische Formen, als wesentliche Schönheitsmomente gelten dürfen und diese Wertschätzung vollauf verdienen. -b- (*Musica sacra*).

(Schluss folgt.)

Kurze Geschichte der Kirchenmusik.

(Fortsetzung)

XXIII.

Der immer mehr um sich greifende Gebrauch der verschiedensten Musikinstrumente bei der Kirchenmusik war in der That für den liturgischen Gesang sehr nachtheilig. Da ich bisher von der Verwendung der Musikinstrumente in der Kirche fast nichts gesagt habe, wird es angezeigt sein, hier etwas weitläufig darüber zu sprechen.

Die Musikinstrumente waren schon lange vor Christus gekannt und gebraucht. Einige der Alten, besonders Plato und Aristoteles äussern sich zwar über die Instrumentalmusik ohne Sangestext ungünstig; Plato zählt eine solche Musik sogar nicht zu den schönen Künsten, vorzüglich aus dem Grunde, weil man ohne Text die Melodie nicht verstehen und nicht wissen könne, was sie will. Es ist dies gewiss zutreffend, wenigstens in dem Sinne, dass die Musik immer dunkel bleibt, wenn sie nicht durch den Text oder durch äussere Umstände verständlich gemacht wird. Auch der hl. Thomas gibt diesem Gedanken Ausdruck, wenn er schreibt*; „Etsi aliqui non intelligent, quae cantantur, intelligent tamen propter quid cantantur, scilicet ad laudem Dei; et hoc sufficit ad devotionem excitandam.“ Wenn auch die Gläubigen den lateinischen Text bei dem Choralgesange nicht verstehen, so weiss das Volk, wenn es diese Melodien hört (das will nämlich der hl. Thomas sagen), was dieselben ausdrücken sollen;

*) Summ. Theol II., 2. qu. 91. a. 2.

sie erkennen dies aus den äussern Umständen, weil sie bei dem Gottesdienste gesungen werden u. s. w.

Nichtsdestoweniger aber finden wir die Musikinstrumente in der alten Zeit allenthalben vor; bei festlichen Aufzügen, bei den glänzenden Kulthandlungen gebrauchten namentlich die orientalischen Völker einen prächtigen und reichen Apparat von Instrumenten.

Die Egypter gebrauchten Jahrhunderte, ja Jahrtausende vor der christlichen Aera, wie bei dem Todten- so auch bei dem Götterkulte die musikalischen Instrumente. Wenn in Egypten die Opfer gefeiert wurden[†], im Angesichte der Pyramiden, und die Prozessionen zwischen Sphynxalleen durch Riesenthore zu dem Tempelhofe zogen, da marschierten an der Spitze zahlreiche Chöre von Musikern mit Harfen von jeder Grösse und Gestalt, von den leichttragbaren bis zu den mehr als mannshohen Instrumenten, mit den verschiedensten Arten von Lyren[‡], Guitarren, Mandolinen, einfachen und doppelten Flöten.

Auch die Griechen besaßen ihre Instrumente, obwohl nicht in der grossen Zahl und Ausdehnung der Egypter. Bei dem Panathenäenzuge wurden Flöten geblasen und Lyren gespielt; bei dem Herumschwärmen am Dionysosfeste erschollen die Cymbeln, Handpauken, Schallbecken, Doppelpfeifen, Hörner, Trompeten, u. s. w.[§] Aehnlich, wenn auch im geringern Masse, war es bei den Römern.

Die Tempelmusik der Hebräer, zur Zeit Davids und Salomons und der Blüthezeit des Volkes, war grossartig; wie uns Josephus Flavius erzählt, sollen neben 200,000 Sängern, 40,000 Harfen, 40,000 Sistrn, 200,000 Trompeten manchmal in Verwendung gekommen sein. Im Exil verstummte zwar Gesang und Saitenspiel: „An den Strömen Babels sassen wir und weinten, wenn wir an Sion dachten, an die Weiden hingen wir unsere Zithern auf“ (Psalm 136, 1. f.). Doch wurden Gesang und Instrumente nicht ganz vernachlässigt. Selbst noch 100 Jahre vor Christus, zur Zeit Christi und 100 Jahre darnach, gebrauchte man vor Allem Saiteninstrumente, die entweder mit den Fingern gerissen oder mit dem Plektrum (Schlageisen) geschlagen wurden: die kleine, tragbare, dreieckige Zither (Kinnor), dann ein Griffbrettinstru-

†) Bergl. Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrb.

‡) Lyra oder Laute war ein unserer Zither verwandtes Instrument, mit dem Unterschiede, dass die Lyra unten birnförmig gewölbten und oben flachen Körper hat.

§) Bergl. die Göttermythen von Apollo und Marsyas, Orpheus in der Unterwelt, Pan u. s. w., ferner die epischen Gedichte Homer's, wo viele Musikinstrumente genannt werden.

ment (Asor), eine mit beiden Händen zu spielende Harfe (Nebel), ein viereckiges mit Saiten bespanntes und mit den Fingern zu spielendes Instrument (Psalter), endlich grössere, mit vielen Saiten bespannte halbkreisförmige Harfen. Man zählt gewöhnlich 15 Begleitungsinstrumente (Zithern und Harfen) und 12 melodieführende (Flöten), während die Trompeten und Posaunen zur Verstärkung gebraucht wurden*.

Wie haben aber die Christen, während ringsum der Lärm der Instrumente ertönte, dabei sich verhalten? Nach Clemens von Alexandrien[†] scheinen die Christen der ersten Jahrhunderte bei öffentlichen, ausserkirchlichen Versammlungen zwar einige Musikinstrumente, z. B. die Lyra, angewendet zu haben; bei den Gottesdiensten aber waren dieselben nicht im Gebrauche; die hl. Väter riethen selbst bei den Gastmählern vom Gebrauche so mancher Musikinstrumente ab, wie ich unten zeigen werde.

Wenn es auch in der Geschichte der Liturgie der ersten drei christlichen Jahrhunderte noch manche unaufgehellte Punkte gibt, so steht doch fest, dass bei den eigentlich liturgischen Culthandlungen in jener Zeit die Instrumentalmusik, nie, auch nur mit einer Silbe, erwähnt wird. Der Grund hierfür war nicht etwa dieser, wie Kraus[‡] meint, „weil die Klugheit es verbot, in Zeiten der Verfolgung laute, weitschallende Musik zu pflegen.“ Wenn es so wäre, so hätte man ja auch die Psalmen in jenen Jahrhunderten singen können; denn von den Katakomben herauf, wo der Gottesdienst vielfach gehalten worden war, also unter der Erde, hätte man Instrumente ebensowenig gehört, als man von dort her auf der Oberfläche der Erde Psalmen- und Hymnengesang hörte. Und wie könnten wir der in der hl. Glaubensbegeisterung versammelten Christenschaar zumuthen, dieselbe sei stets von der Furcht, es könnte etwas an die

Oberfläche dringen, ergriffen gewesen und habe deshalb stets nur mit gedämpfter Stimme gesungen?“ Haben die Christen ja auch, als die Kirche frei geworden war, und sie heraufzogen aus den Katakomben in die herrlichen von ihnen erbauten Basiliken, wo sie sich gewiss nichtmehr zu fürchten brauchten, die Musikinstrumente bei der Liturgie verschmäht. Der Grund hierfür war wahrlich nicht die Furcht, gehört zu werden, sondern vielmehr der hl. Ernst und die Anbetung im Geiste, welche man durch den Gebrauch der Instrumente gefährdet glaubte. Die ersten Christen bedurften solcher Mittel, um sich zu begeistern, wie Musikinstrumente sind, nicht; da diese Begeisterung ohnehin bei ihnen in ausgezeichneter Weise vorhanden war; und eben darin sahen die hl. Väter die Inferiorität der jüdischen Kirche, welche dieses sinnlichen Mittels zur Weckung der religiösen Begeisterung stets benöthigte[†].

Vernehmen wir hierüber einige Aussprüche der hl. Väter; und zwar zuerst Clemens den Alexandriner. Damit noch mehr erhelle, wie sehr derselbe den Gebrauch der Instrumente bei dem Gottesdienste perhorrescirte, möge es erlaubt sein, eine längere Stelle desselben anzuführen.

[†]) Bergl. Ambros, Geschichte der Musik, B. II. S. 6.

[‡]) Bergl. Jungmann, Aesthetik. B. II. S. 530.
(Fortsetzung folgt.)

Entertainment in Church Music.

(From the German of E. Langer.)

“Some people to church repair,
Not for the doctrine, but for the music there.”

One of the principal subjects of controversy between adherents of the Cecilian School and its opponents has for a long time been the question whether music of an entertaining character may be admitted into the liturgical services of the Catholic Church. Many, even at the present time, are of opinion that music is employed in church to attract the people thither, to afford them pleasure, and to agreeably engage their attention during the tedious moments of the service. In this regard, we must, first of all, be convinced of the correctness of this idea. Therefore, the question arises: “Is church music employed with a view to entertain? May it entertain?” And how naturally are both questions answered with a decisive “No!”

In the proper time and place “entertainment” or “amusement” is in itself nothing objectionable; it is a kind of recreation

*) Wie aus der biblischen Chronik (Paralip.) und aus dem Talud hervorgeht, dienten die Cymbeln, um den Takt anzugeben; die Zithern (hohe Stimmen) und Harfen (um eine Detav tiefer) dienten zur Begleitung, und in dem Pausen wurden von den Priestern die Trompeten geblasen.—Ueber die verschiednen gearteten Instrumente lese bei Forkel, Ambros und in anderen grossen Musikwerken, oder bei Schlecht, l. c. S. 112 ff.; Gregorius-Bote, Jahrg. 1888.—Ueber die Musikinstrumente der Hebräer siehe bei Yahn, Archäologie, äsliche Altterth. I. S. 448 ff.; Forkel, Geschichte d. Musik, I. S. 99 ff.

[†]) Pädag. L. II. c. 4. Migne, Ser. graec. t. 8. p. 439. sqq. Bergl. auch l. III. c. 11. Mignet t. 8. p. 658. sq. Siehe Gerbert, de cantu et m. s. t. I. p. 210; Haberl, Jahrb. 1889. S. 34.

[‡]) Realencyklopädie B. II. S. 457.

which is distinguished from passive repose by being connected with activity; or, in other words, in order to relax the tension of strained human action, something is inserted or performed to agreeably engage the attention. Hence, the corresponding expressions in romantic parlance, "*divertimento*," "*divertissement*," refer, etymologically to a diverting, or turning away of the attention from a subject of serious occupation, which diversion corresponds to our idea or conception of distraction; thus, we speak of making or causing one distraction or amusement.

Now, the house of God is in the holy scripture expressly called a "house of prayer"; and "prayer is the lifting up of the heart and mind to God." The church assembles the faithful in her holy temples to prayer, and to Divine service, which should be a solemn act of homage to God of the assembled Christian people, which act, however, has value and significance only inasmuch as it is an expression of interior devotion,—that is, complete oblation. If then, this devotion is pre-eminently an act of the will which at the same time submits its intelligence to God and to His service, one part of this devotion must necessarily be attention. This attention, certainly, can be diverted by involuntary, interior distractions, or by external, disturbing influence, without thereby destroying the inherent qualities of devotion, but these distractions may not be caused or willed by the worshippers, nor may any one knowingly direct the attention of the faithful to such disturbances. Least of all, could we presuppose or expect this of the Church, the leader and director of the common acts of devotion of the faithful.

* The Church wisely employs other means to relax the strain of close attention. What a wealth, what a multiplicity of practices of prayer and devotion does she not display in the ecclesiastical year! The great drama of our faith is enacted anew throughout the year in the feasts of our Lord and of His Blessed Mother, with the feasts of the saints as a beautiful variation and accompaniment. To answer precisely this purpose the Church has admitted art into her services. Architecture, painting, sculpture, and even the elements of dramatic art are utilized,—but music especially, holds a pre-eminent place in the liturgy, being reserved for the particularly solemn forms of Divine worship. "The Church has always cherished and protected art, because in it she recognizes a means of expressing spiritual beauty under sensible signs, so that it pleases and rejoices the heart of man." (*Meschler, S. J., The Gift of Pentecost.*) But the Church can never concede that during Divine service, in her solemn forms of representing the common devotion of the faithful, anything distracting, or anything

that might lead their attention away from the ground-theme of their devotions be interpolated. Not all beautiful and artistic music is fit for Divine service, because, in it, not unfrequently, the composer seeks to display his talent, or to afford musical enjoyment to the audience. While these compositions might fulfill their purpose if heard in the theater or concert hall, they ought to be banished forever from the house of God, because in the endeavor to describe scenes or express the feelings evoked by certain favorite phrases, the august presence of the Blessed Sacrament and the sacred functions of Divine worship are lost sight of. The Church, the sacred tabernacle of the Most High, can never, under any circumstances, even passingly, be degraded to a place of amusement without violating the reverence due to God.

Every liturgical function, as a continuous act, excludes all the more every intentional interruption of the cycle of thought, and this, too, for esthetic reasons. Even secular music-dramas, wherever artistic unity is taken into consideration, are so conceived that the interlude (*intermezzo*) will be introduced, not as an opportunity for pleasant gossip or conversation, but as a means of preserving the corresponding mood, and to fill up the pauses necessary for the development of the drama. If this is not heeded by the audience, our would-be art enthusiasts give evidence of the low degree of their esthetic taste. During the liturgical services, however, the interpolation of an *intermezzo* not serving this unity of thought, would not only affect the esthetic, but, at the same time, it would injure the religious, moral feeling; and, consequently, nothing that is rendered during the Divine service, not even an artistic performance, may be conceived as an amusement or diversion. If this were at all permissible, one might just as well make pauses during the liturgical functions to declaim any kind of whimsical, secular poem, so that the faithful, recreated by this diversion, might again resume their devotions.

Just a little reasonable consideration will convince us that music is not employed in church to amuse the people, and, by this means, preserve their good dispositions. To elucidate this, we will, therefore, refer to the established rules and regulations of the Church in this regard. Whichever utterances of the ecclesiastical authorities, or of men imbued with the spirit of the Church we may consult, we will not find a single assertion from which we might conclude that church-music is intended for amusement, but we will always find that it is employed as a means of promoting devotion, elevating the mind, and of awakening pious sentiments. Still more, the ecclesiastical regulations positively forbid and ex-

clude any amusement or distraction which may be caused by music. . . Thus, we read in the "*Ceremoniale Episcoporum*":

"Cavendum autem est, ne sonus organi sit lascivus, aut impurus, et ne cum eo proferantur cantus, qui ad officium, quod agitur, non spectent, nedum profani aut lubrici."

"Care must be taken that the sound of the organ be not lascivious or impure, and that it be not accompanied with melodies which bear no relation to the office which is being performed, and that it be not profane nor indecorous."

Organ playing, we see from this, must always be in close relation with the solemn functions which are being performed,—it may not be an "entertainment." For all other church music, vocal as well as instrumental, we have the following regulation:

"Idem quoque cantores et musici observent ne vocum harmonia, quae ad pietatem augendam ordinata est, aliquid levitatis, aut lasciviae praeseferat, ac potius audientium animos a rei divinae contemplatione avocet."

"Let the chanters also, and the musicians observe the same precautions, that the harmony of the voices, which is designed for the increase of piety, may not savor of levity or sensuality, and so divest the minds of the hearers from the contemplation of Divine worship."

It is utterly impossible to associate church music of an entertaining character with this regulation. Quite similar are the prescriptions we find in the "*Regolamento sulla Musica Sacra*" for Italy. In the very beginning (Art. I. par. 1) music of an entertaining character is excluded from church. We read there:

"La musica vocale figurata permessa in chiesa è soltanto quella, di cui i canti gravi ed e più sono adatti alla Casa del Signore ed alle divine lodi, e servono . . . ad eccitare vieppici i fedeli alla devozione."

"Figured music, permitted to be performed in church is only such as is earnest and devout, and becoming the house of God and His praises, and which assists the devotion of the faithful."

It is expressly added that this refers to the accompaniment of the organ or of other instruments as well as to the singing. Music of an entertaining character might cause the faithful to forget that they are in the house of God, and assisting at His Divine service. Precisely this is what our illustrious Pope and the Sacred Congregation of Rites are endeavoring to eradicate and reform.

With reference to organ interludes, Article II. of this "*Regolamento*" requires that it should correspond in every respect to the venerable liturgy:

"Gli interludi organici sinfonici . . . rispondano alla serietà della sacra Liturgia."

In Article IV. the same thought is again expressed in the form of a direct prohibition:

"La musica vocale e strumentale proibita in chiesa, è quella che per il suo tipo o per la forma che la riveste, tende a distrarre gli uditori nella casa d'orazione."

"Vocal and instrumental music that is forbidden in church is such, which according to the forms in which it is presented, diverts the attention of the faithful from their prayers."

Music of a distracting character could not be debarred from church in more explicit terms; consequently, there remains not a doubt as to whether it is allowed or not.

In conclusion, we will briefly consider one objection which is frequently made. This argument is usually put in terms similar to this following: "If, attracted by the enjoyment that the music affords, some individuals attend the services who would not otherwise do so, they, at all events, see and hear many things good and edifying, which, possibly, will attain some good results. At any rate, it is certainly better that they go to church to enjoy the music than to other dangerous places; at least, they obey the commandment of the Church. Right here we must assert that whoever attends church on account of the enjoyment he finds in the music, does not at all fulfill the commandment of the Church, which requires that the faithful assist at Mass with *attention* and *devotion*. But we know from experience that people of this type rarely practice any devotion themselves, and frequently they are the causes of disturbance and disedification to those who are sincerely fervent and devout."

Now, if in consideration for people who attend Divine services for amusement only, music of an entertaining character would be admitted, this concession would, undoubtedly, imperil the devotion of those of a good mind, at least it would expose it to many temptations, and for the sake of these pleasure-loving people the house of God and His worship would be degraded to the level of a theater or an ordinary play-house.

That, finally, one who might have entered the Church with indifference may (unexpectedly) receive a stimulus towards amending his life, may occur once in a hundred instances, for God knows how to direct the most perverse actions of men to good. Nevertheless, we may not conclude from this that we are justified in committing evil to attain some good,—not even for a certainty,—still less, if these good results are only a probability, consequently we may not introduce music of an entertaining character into the liturgical services in order to bring about the conversion of even one hardened sinner.

A. M. D. G.

